



estudos semióticos

www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es

issn 1980-4016
semestral

junho de 2011

vol. 7, nº 1
p. 56-67

Capitu entre dois enigmas: veridicção e fidúcia

Mariza Bianconcini Teixeira Mendes*

Resumo: A proposta deste trabalho é retomar *Dom Casmurro*, o mais enigmático dos romances de Machado de Assis, para estudar as características da veridicção e da fidúcia na relação epistêmica tanto entre enunciador e enunciatário do discurso, como entre os atores do enunciado, Bentinho/Bento e Capitu/Capitolina. Essa relação é intermediada, no discurso literário em estudo, pelo ponto de vista subjetivo do ator narrador Dom Casmurro, disposto a rememorar, em nova situação de tempo-espço, as ações e reações de sua vida amorosa e conjugal. Seu objetivo era desvendar e entender os principais mistérios que envolveram seus ímpetos passionais. Tal procedimento enunciativo faz desse romance um objeto especial de análise semiótica do *contrato fiduciário*. Greimas, criador da semiótica francesa (1983, 1987), Fontanille (1999) e Bertrand (2003) formam a base teórica desta análise, que procura a intersecção entre veridicção, fidúcia, ponto de vista, retórica e figuratividade das paixões no discurso literário. Para tanto, foram selecionadas duas figuras discursivas – “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” e “olhos de ressaca” – que a teoria semiótica considera como conectores de isotopias, ou seja, responsáveis pela cadeia semântica e pela dimensão retórica do discurso. A hipótese a ser confirmada é que essas figuras dão suporte, no nível do discurso, aos sentidos das relações fiduciárias em análise.

Palavras-chave: Dom Casmurro, veridicção, fidúcia, figuratividade, dimensão retórica do discurso literário

Considerações necessárias

Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã.
(Machado de Assis)

Entre os avanços metodológicos da teoria semiótica do discurso, podemos dizer que as noções de veridicção e fidúcia talvez sejam os achados mais importantes, por terem chamado a atenção dos pesquisadores para o fato de que não existem discursos verdadeiros, em qualquer área dos universos do saber e do crer (Greimas, 1983, p. 103-133). Essa descoberta pode ser considerada um marco na história da análise literária, dividindo-a em pré e pós-contrato de veridicção, também chamado *contrato fiduciário*. Convém atentar para um detalhe interessante: o verbete *veridicção* ainda não está presente nos dicionários brasileiros, nem mesmo no recente Houaiss.

Para a semiótica, a crítica literária não se pauta exclusivamente por critérios sociais, psicológicos e biográficos, relacionados ao autor e ao contexto enun-

ciativo da obra. Greimas destaca, nos ensaios citados acima, que a obra literária se define não só por sua linguagem estética, estudada pela estilística e pela retórica tradicional, mas principalmente por causa do discurso que cria um mundo fictício, de “conotação social”, como a teoria greimasiana define os textos filosóficos, literários e etnoliterários.

Jacques Fontanille, em *Sémiotique et littérature* (1999, p. 91), diz que o estruturalismo dos anos 1960 considerava as análises retóricas como uma abordagem pré-científica, embora desse uma atenção especial à estrutura das metáforas e metonímias, que Jakobson (1971) relacionava com os dois eixos da construção da frase, o paradigmático (eixo vertical) e o sintagmático (eixo horizontal). Essa descoberta, segundo o semiotista, em nada contribuiu para o prestígio da retórica nos estudos literários, mas naquele momento era grande a euforia diante dessa definição do texto artístico, vista então como um tipo de descoberta científica da literariedade, tão procurada nos anos anteriores pela estilística.

Se podemos hoje, finalmente, falar da dimensão retórica do discurso literário na análise semiótica, isso se deve a algumas novidades da metodologia, entre as quais Fontanille destaca o desenvolvimento da semió-

* Grupos de pesquisa CASA e GESCom da Unesp (CNPq). Endereço para correspondência: (marbitem@terra.com.br).

tica da enunciação e a renovação dos estudos sobre a figuratividade e as paixões. Para ele, a dimensão retórica do discurso é um encontro amigável entre as teorias aristotélicas e o “discurso em ato”, ou seja, os atos de enunciação e não simplesmente o sistema linguístico: “A dimensão retórica do discurso só pode ser pensada se atribuirmos ao sujeito do discurso o poder de ‘transformar’, ‘deformar’ e ‘inovar’ e não somente o de ‘atualizar’ e ‘manifestar’ superficialmente o sistema por uma colocação em discurso programada” (Fontanille, 1999, p. 92)¹. Do mesmo modo, a noção de figuratividade como um espessamento de figuras não lineares, mas superpostas, e a dos efeitos passionais das figuras de linguagem, hoje amplamente reconhecidos, contribuíram para esse encontro entre semiótica e retórica.

O autor propõe, no entanto, para uma abordagem retórica dos textos literários, não mais a descrição do uso das figuras de linguagem, mas uma descrição da dimensão retórica do discurso, na intersecção entre figuratividade e enunciação passional. O que isso significa para a proposta desta análise? Significa, em primeiro lugar, que a veridicção e a fideducia, como elementos do ato enunciativo, colocando em posições opostas e muitas vezes polêmicas o enunciador e o enunciatário do discurso, mantêm uma relação de dependência com os percursos figurativos do texto literário. De um lado, o enunciador, ou o narrador que ele instala no texto, procura criar o discurso veridictório, exercendo seu fazer persuasivo e seduzindo o enunciatário pelo uso, na cadeia semântica do discurso, dos temas e suas concretizações em figuras. De outro lado, o enunciatário – leitor do texto – exerce seu fazer interpretativo, deixando-se envolver afetivamente pela figuratividade que o leva ao contrato fiduciário.

No caso de *Dom Casmurro*, trata-se de identificar no nível discursivo do texto literário algumas figuras-chave, figuras de retórica que a semiótica considera como conectores de isotopia, responsáveis pela relação entre a “manipulação retórica das figuras” e os dois grandes componentes do discurso: “os atos de linguagem e suas modalizações” e “os valores e as condições de sua atualização em discurso” (Fontanille, 1999, p. 93). A hipótese inicial, nesse caso, é considerar duas metáforas – “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” e “olhos de ressaca” – como as figuras-chave que vão pôr em relação as instâncias “fonte, alvo e controle”, chamadas de “actantes posicionais” (Fontanille, 1999, p. 95-96), para a construção do discurso desenvolvido pelo ator narrador, na busca obsessiva pela compreensão dos sentidos de sua vida.

Devemos lembrar também que as paixões têm um papel preponderante, nos interstícios do processo de significação, quando a debragem enunciativa, susten-

tada pela narração em primeira pessoa, concede um espaço privilegiado à subjetividade do ponto de vista passional. Temos então um caso típico de “dominação”, que Fontanille identifica ao propor um “esquema retórico canônico”, para tratar das figuras de retórica como “atos discursivos realizados sob o controle da instância de enunciação” (Fontanille, 1999, p. 98). Para ele, os actantes posicionais – fonte, alvo e controle – permitem reconhecer como a figura é criada: a instância de controle determina a interação entre fonte e alvo do discurso, levando-nos à sua dimensão retórica. Isso significa que, em *Dom Casmurro*, o narrador, cujo apelido irônico dá título ao romance, domina e controla a cena do discurso, não deixando espaço para outros atores manifestarem suas opiniões sobre a trama narrativa central: o suposto adultério de Capitu. Essa é a questão principal a ser estudada neste trabalho, ou seja, como o enunciatário do discurso é levado a dar crédito, ou não, ao ator narrador.

Na troca de saberes, que é a circulação dos discursos, sempre existiu o fazer persuasivo do enunciador e o fazer interpretativo do enunciatário, mas somente com Greimas a noção de contrato fiduciário, que pode ser visto como um “acordo tácito” entre os actantes do fazer cognitivo no processo de comunicação, surgiu em dois ensaios da coletânea *Du sens II* (1983): “O contrato de veridicção” (p. 103-113) e “O saber e o crer: um único universo cognitivo” (p. 115-133). A veridicção – dizer verdadeiro ou fazer parecer verdadeiro – caracteriza o fazer persuasivo do enunciador, e a fideducia – crer verdadeiro – envolve o fazer interpretativo do enunciatário. Nesse primeiro momento, Greimas ainda não relacionava o papel das paixões com a figuratividade, na definição das relações epistêmicas entre enunciador e enunciatário do discurso, mas essas questões foram aparecendo com o desenvolvimento dos estudos semióticos sobre as paixões.

Em *Caminhos da semiótica literária*, Bertrand diz que o papel da figuratividade, na construção das isotopias do discurso, é muito mais importante do que até então fora considerado: “Ao lermos um texto literário, entramos imediatamente na figuratividade [...]. Uma imagem do mundo se delineia, instalando tempo, espaço, objetos, valores” (2003, p. 154). A figuratividade mostra-se, portanto, como a principal responsável pela forma de adesão do enunciatário a esse tipo de texto: “pode-se fazer compreender algo pela argumentação dedutiva de um raciocínio abstrato, persuadindo assim o leitor, mas, por outro lado, fazer ver também é fazer crer!” (Bertrand, 2003, p. 155). As figuras do discurso – termo criado por Hjelmslev para designar a propriedade que têm as diferentes linguagens de representar as figuras do mundo natural – definem o modo como o enunciador organiza o seu texto para torná-lo um

¹ A citação de trechos de obras sem versão em língua portuguesa baseiam-se em traduções provisórias, feitas especialmente para este trabalho.

objeto de significação aceito pelo enunciatário como verossímil ou verdadeiro, para os semioticistas, veridictório – aquele que é construído de maneira tal que pareça verdadeiro, graças a um efeito de sentido de verdade. Essa definição, antes válida apenas para o discurso fictício das artes, passa a valer para todos os nossos discursos, sejam eles artísticos, científicos, religiosos ou informativos de um modo geral.

1. Veridicção e fidúcia no discurso literário de *Dom Casmurro*

O parecer verdadeiro do discurso literário se constroi, fundamentalmente, pelas isotopias figurativas – o poder das palavras de representar as figuras do mundo natural – levando o leitor a mergulhar de corpo e alma no conteúdo do texto que lê. O que encontramos em *Dom Casmurro* (1960a), no primeiro mergulho passional no texto? Um narrador que pretende “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (Cap. II, p. 25)². O primeiro e o segundo capítulo – “Do título” e “Do livro” – são metalinguísticos, mostrando a enunciação enunciada e revelando que, no século XIX, já havia no discurso literário uma preocupação com a verossimilhança.

Achávamos que o texto de ficção, como qualquer obra de arte, deveria ser verossímil, ou seja, semelhante à realidade. A noção de verdade se baseava na adequação entre intelecto e objeto, ou seja, entre o texto e a realidade dos fatos relatados ou mostrados, conceito mal adaptado para as artes. Hoje a semiótica e outras disciplinas das ciências humanas, como a antropologia e a filosofia, já concluíram que em vez de verdade, só podemos falar de versões dos fatos ou dos fenômenos, as quais aceitamos ou não, seduzidos pelas estratégias do enunciatário, situação criada com esmero artístico no romance em estudo. Na ficção (ato de fingir) do discurso literário nunca existiu, portanto, a preocupação com a verdade, mas dizíamos que “a arte imita a vida” e por isso procurávamos, de alguma maneira, a verossimilhança no discurso estético, o que valia também para as artes plásticas, em especial a partir da pintura moderna.

Para a teoria semiótica, o artista produz em seu discurso, pela debragem actorial, espacial e temporal, uma impressão referencial, ou um simulacro da realidade. O termo *referente* também perdeu o seu valor, já que o discurso não se refere a uma realidade extralinguística, mas cria uma relação intersemiótica com o mundo natural. Constatamos assim que, para explicar o título da obra *Dom Casmurro*, o ator narrador diz: “Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o

vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo” (Cap. I, p. 24). Nessa forma de apresentar-se ao leitor, ele já se apresenta como dono da verdade, fazendo uso de uma manipulação discursiva, que Greimas chamava de “camuflagem subjetivante” (1983, p. 110): estabelece uma relação de intimidade com o leitor – “não consultes” – que caracteriza os conselhos dados a um amigo querido, apesar dos “fumos de fidalgo”. Começam portanto, nas primeiras páginas do livro, os cuidados com a relação veridictória e fiduciária entre enunciatário e enunciatário do discurso literário.

Se refletirmos bem sobre isso, podemos descobrir que todos nós sabemos (e soubemos sempre) intuitivamente, pela nossa prática discursiva cotidiana, que a atitude epistêmica de crença baseia-se na confiança. Acreditamos, até prova em contrário, nas pessoas e nas instituições nas quais confiamos. Para Greimas, a camuflagem subjetivante é a marca das comunicações interpessoais secretas, em que a partilha de um segredo garante a confiança do interlocutor. No caso do texto literário, não se trata de crença, mas de adesão passional, um *crer ingênuo* na fantasia do discurso, situação que pode existir também nos discursos religiosos, políticos e outros do nosso cotidiano.

Essa relação de intimidade com o leitor, confiando-lhe suas dúvidas e fragilidades, vai marcar o relato de Dom Casmurro, o que já acontecera no romance precedente de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Assis, 1960b), em que o poder de inspirar confiança se concretizava, para o “defunto autor”, exatamente na imagem da morte, a maior fragilidade do ser humano e ao mesmo tempo, no seu caso, a maior força, isto é, poder falar a sua verdade, sem medo do desprezo ou da arrogância dos vivos. Em *Dom Casmurro*, esse poder está figurativamente concretizado no relato de um segredo pessoal: a ruptura do contrato fiduciário na relação amorosa que marcara a vida de Bentinho e Capitu.

Na operação enunciativa, o ator narrador se apresenta como um eu-aqui-agora, assim resumido: “eu, Dom Casmurro, vivo só, com um criado, numa casa própria, que reproduz no Engenho Novo a casa em que me criei na Rua de Matacavalos”. São figuras que fazem referências explícitas à cidade do Rio de Janeiro, como era no século XIX. Temos aí todos os elementos responsáveis pela figurativização dos atores, do espaço e do tempo, criando o simulacro de uma realidade sensível e palpável, que garante a adesão passional do enunciatário. E para o actante sujeito do fazer cognitivo de escrever o texto e também do fazer pragmático das ações narradas temos, na totalidade do discurso, três atores aparentemente distintos, em três programas narrativos secundários, que não se apresentam

² A edição usada como objeto de análise neste trabalho pertence à coleção Obras Escolhidas de Machado de ?, com organização, introdução, revisão de texto e notas de Massaud Moisés. As citações farão referência apenas aos capítulos e às páginas.

na ordem cronológica dos fatos. Na ordem sequencial do discurso surge primeiramente Dom Casmurro, o envelhecido e solitário narrador, sujeito da ação de relatar os fatos de sua vida. Depois encontramos Bentinho, o adolescente alegre e feliz, sujeito pragmático do enunciado, na primeira parte do relato que se inicia no terceiro capítulo. E finalmente, entre essas duas posições, está Bento Santiago, o advogado formado em São Paulo, que se casa com Capitu e exerce sua profissão, tornando-se amigo íntimo de Escobar, o amigo do seminário.

Para a análise semiótica, trata-se de três fases distintas no percurso narrativo e do actante principal, sujeito das ações pragmáticas que se realizarão sob o comando de um destinador, manipulador no início e sancionador no final. Deus? A Igreja? A mãe? Capitu? Escobar? A sociedade e seus valores capitalistas, burgueses e cristãos? Começam os enigmas a serem desvendados na análise do discurso. Ao longo da leitura, mesmo na fase da fruição ingênua e lúdica, posição do “crer assumido” (Bertrand, 2003, p. 407), percebemos que em todas as situações o sujeito – Bentinho, Bento ou Dom Casmurro – é manipulado de alguma maneira. O “crer crítico” (Bertrand, 2003, p. 407) do analista do discurso poderá confirmar, ou não, essas primeiras impressões.

E Capitu poderia ser o destinador manipulador mais importante, com mais poderes de sedução, ajudando o sujeito Bentinho a realizar seu programa de conjugação com o objeto-valor casamento. Ou ela é um anti-sujeito, ou um antidestinador, impedindo a realização do programa narrativo do sujeito Bento Santiago, cujo objeto-valor era construir uma família feliz e uma próspera carreira profissional? Ou apenas um *não-sujeito*, aquele que cumpre seu papel, sem vontade própria, um simples peão no xadrez da trama narrativa? (Coquet *apud* Bertrand, 2003, p. 364-365). Podemos perceber, ainda pela intuição e ingenuidade do “crer assumido”, que Capitu e Dona Glória, mãe de Bentinho, têm uma presença constante e decisiva na fase de sua adolescência, mas ambas vão aos poucos perdendo sua importância, até praticamente desaparecerem como actantes e atores decisivos no final da trama narrativo-discursiva. Seus papéis actanciais (destinador, sujeito, objeto), no nível narrativo, e temáticos (mãe, namorada, esposa, sogra), no nível discursivo, vão ocupando espaços cada vez menores no relato de Dom Casmurro, quando este, envelhecido, está livre das mulheres que marcaram seu destino.

Embora Capitu e seus enigmas (ver *O enigma de Capitu*, E. Gomes, 1967) sejam as marcas mais visíveis do romance de Machado de Assis, não podemos negar que todos os sentidos do ato de criação literária são construídos, em percursos temáticos, figurativos e passionais, sob o controle da fonte do discurso machista, o

“marido traído”: ele é um narrador-julgador e dá nome ao livro. Essa situação é muito semelhante ao que vemos no discurso bíblico patriarcalista, quanto aos papéis temático-sociais das mulheres no contexto cultural palestino da Antiguidade: Sara, Rebeca, Lia, Raquel, Dina e outras mulheres figurativizam as esposas, mães e irmãs que, ao lado das escravas-concubinas, eram *não-sujeitos* e deviam sempre submeter-se aos designios divinos e masculinos (Mendes, 2009, p. 159-167). Apesar do avanço cultural do mundo moderno, esse machismo permanece em nossa sociedade e é responsável pelos valores morais, religiosos e ideológicos presentes no discurso de Dom Casmurro, representante inegável da alta burguesia brasileira do século XIX. A concretude dos percursos figurativos identificados pela análise poderá confirmar esses valores presentes em isotopias temáticas de níveis de sentido mais abstratos.

A semiótica vê, hoje, esse procedimento discursivo como a superposição dos papéis actanciais de um mesmo sujeito, nos diversos programas narrativos secundários, submetendo-os ao efeito de sentido principal do programa narrativo de base, este apreendido em sua totalidade apenas no final da leitura, como já sugeria o nosso narrador: “É o que vais entender, lendo” (Cap. II, p. 26). Assim o ator discursivo Dom Casmurro assume ao mesmo tempo os papéis actanciais de destinador e sujeito do fazer cognitivo “escrever o relato de sua vida”. O objeto-valor do programa é mostrar ao leitor e a si mesmo as razões de suas dúvidas e, no decorrer desse ato enunciativo, tentar entender tudo que acontecera em sua vida amorosa. É a busca do sentido da vida pela elaboração de um discurso retrospectivo, o mesmo objeto-valor buscado por Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa³.

Essa busca já está figurativizada na apresentação do livro, quando o ator narrador diz que a reconstrução da casa da infância não o satisfaz na tentativa de “restaurar na velhice a adolescência”, dirigindo-se ao leitor, agora com um cerimonioso “senhor”, imposto pela solenidade da tarefa:

Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não aguenta tinta. Uma certidão que me desse vinte anos de idade poderia enganar os estranhos, como

³ Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.

todos os documentos falsos, mas não a mim
(Cap. II, p. 25).

Vemos portanto, nas figuras do discurso, a preocupação com a partilha de um segredo, característica da “camuflagem subjetivante”, que garante a adesão passional do leitor, relacionando veridicção e fidedignidade. Nesse ato enunciativo, um século antes de Greimas propor tais conceitos para a análise semiótica, o ponto de vista subjetivo da enunciação passional já mostrava como o discurso é um espaço frágil, em que se instalam a verdade e a falsidade, a mentira e o segredo: “esses modos da veridicção resultam da dupla contribuição do enunciador e do enunciatário, suas diferentes posições se fixam na forma de um equilíbrio mais ou menos estável, proveniente de um acordo implícito entre os dois actantes da comunicação” (Greimas, 1983, p. 105).

Para o enunciatário de um texto da literatura, do teatro, do cinema e de outras artes, esse “equilíbrio mais ou menos estável” é imprescindível para que se efetive o ato enunciativo e se garanta a fruição do discurso estético. Podemos dizer, no entanto, que no discurso ficcional temos o *simulacro de verdade* mais próximo da significação do mundo que nos cerca, pois o ponto de vista é explicitamente assumido pelo enunciador como uma orientação de sentido.

2. O ponto de vista entre a fonte e o alvo do discurso passional

A subjetividade impõe sua lei às estruturas fráscas e ao conteúdo dos discursos em geral: apreender alguma coisa sob um ponto de vista já é atribuir-lhe uma certa significação, ancorando o sentido numa percepção sensível e emotiva. Mas o ponto de vista não depende apenas do sujeito observador, trata-se de uma relação entre duas posições: a fonte e o alvo (Fontanille, 1999, p. 45). No caso do texto em análise, o ator discursivo Dom Casmurro é a *fonte*, um sujeito passional diante de um objeto cognitivo, o *alvo* – seu relacionamento amoroso com Capitu – cujo conhecimento total lhe é negado pela fragilidade e falsidade das relações fiduciárias entre as pessoas, principalmente as mais próximas, como mostra a última citação (Cap. II, p. 25).

O ponto de vista, para Fontanille (1999, p. 55), pode ser caracterizado como uma posição no tempo e no espaço, sempre figurativizados de maneira clara e concreta na estética realista assumida por Machado de Assis: “vivo só, com um criado, no Engenho Novo, na casa que construí com a intenção de recompor o ambiente da minha juventude, na Rua de Matacavalos”. Assim se define a posição a partir da qual ele tentará organizar suas memórias. Mas restrições impostas à sua competência – “falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (Cap. II, p. 25) – vão mostrar ao leitor que

é impossível o controle total do objeto cognitivo que, tendo vida própria, nos foge sempre: “Todo parecer é imperfeito: ele esconde o ser, é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio do sentido. Somente o parecer talvez, enquanto um poder-ser, seja vivenciável. Visto dessa maneira, ele constitui nossa condição humana” (Greimas, 1987, p. 9).

Para o ator Dom Casmurro, em seu papel temático de rico proprietário, homem fino e educado, a maior dor da condição humana era o não-poder-saber, algo inaceitável para um sujeito modalizado pelas paixões mais comuns entre os homens de sua época e de seu nível social: o poder, a autoridade, a vaidade, o orgulho, entre outras menos nobres, como o ciúme, o desespero, o desprezo. O poder e a autoridade lhe vinham do dinheiro, do diploma de advogado, das propriedades materiais e dos escravos, coisas que não faltaram em sua vida. Sem dúvida, também tivera amor, carinho, amizade e respeito. Vaidade e orgulho eram as consequências naturais de tudo isso, mas ciúme, desespero e desprezo representam a conta que teve de pagar, a dor que teve de suportar, como uma espécie de preço que a vida cobra dos privilegiados, que tudo recebem sem que tenham de trabalhar muito para isso.

E quanto à veridicção do discurso, o próprio narrador Dom Casmurro falava em “verossimilhança, que é muita vez toda a verdade” (Cap. IX, p. 39). O termo ainda estava em uso na virada do século XIX para o século XX e assim permaneceu, mesmo para os semioticistas, até que Greimas escreveu “O contrato de veridicção” (1983, p. 103-113). A figuratividade dos discursos, artísticos ou não, foi a fórmula encontrada pelos humanos, em sua capacidade linguística, para manifestar concretamente seus sentimentos e emoções, explicáveis apenas através de exemplos, como acontece nas mais conhecidas parábolas evangélicas, presentes em um dos discursos fundadores de nossa cultura ocidental. Podemos dizer hoje, mais de um século após sua primeira enunciação, que os romances machadianos também são discursos fundadores de nossa cultura literária. Naquele tempo, evidentemente, ninguém falava em temas e figuras do discurso, mas eles estavam lá, dando sustentação aos sentidos do relato verbal. E os leitores já se debatiam intuitivamente entre a veridicção e a fidedignidade, manipuladas pelo ponto de vista do narrador, especialmente no discurso em 1ª pessoa, código romanesco destinado a criar a verossimilhança, garantindo a adesão passional do enunciatário leitor, que tinha a impressão de um acesso direto aos segredos íntimos do narrador.

Quanto ao tema global ou principal do discurso, em *Dom Casmurro*, durante muito tempo o adultério foi unanimidade entre críticos literários e leitores, ainda hoje permanecendo como tal, para muitos. Mas em 1960, Helen Caldwell publicou nos EUA *The Brazilian*

Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro, obra só traduzida no Brasil 40 anos depois. No prefácio, a autora diz que a obra é uma “joia preciosa” e que os leitores e críticos do mundo anglófono deveriam invejar nosso país por esse escritor que usara Shakespeare como modelo e, ao mesmo tempo, sentir-se lisonjeados por serem os mais aptos a entender e apreciar essa obra, considerada um “enigma”, um “mito”, uma “Esfinge” (Caldwell, 2002, p. 11-12).

Pela primeira vez, o ator protagonista (Bentinho/Bento/Dom Casmurro) foi o centro da análise e o ciúme passou a ser o tema global, evidenciando-se o elemento shakespeariano na obra de Machado. A autora não só mudou o foco de nossa atenção, do adultério para o ciúme, mas também estabeleceu um paralelo entre *Dom Casmurro* e *Otelo*, tragédia de Shakespeare, usando títulos de alguns capítulos do romance, como “O Lenço de Desdêmona” e “Lágrimas de Otelo”, para destacar o ciúme e a paixão de “Santiago” (Santo Iago), relacionando as atitudes de Iago, o demônio de Otelo, e o aspecto religioso da promessa de Dona Glória, a ser cumprida pelo filho Bentinho. No romance de Machado, “Uma ponta de Iago” nomeia o capítulo LXII, em que o narrador atribui ao ator discursivo José Dias a responsabilidade pela primeira manifestação do ciúme na alma do adolescente Bentinho, e “Otelo” é o nome do capítulo em que Bento Santiago, atormentado pela morte de Escobar e pelas “lágrimas de viúva” de Capitu, vai sozinho ao teatro:

Representava-se justamente Otelo, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. Vi as grandes raivas do mouro, por causa de um lenço – um simples lenço! – [...] um lenço bastou a acender os ciúmes de Otelo e compor a mais sublime tragédia deste mundo. [...] *O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer*. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público. [...] que faria o público, se ela deveras fosse culpada, *tão culpada como Capitu?* E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um *fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó*, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção [...] (Cap. CXXXV, p. 219) [grifo nosso].

Eugênio Gomes (1967), mesmo focalizando, pelo modo tradicional, a biografia e as influências no estilo do autor, abre espaço para a recepção do leitor, mas com base em observações intuitivas, impressões pessoais, e não nas figuras do discurso, como nos destaques da própria editora:

Capitu era inocente ou culpada? Eis o problema que o romance Dom Casmurro suscita a todos os leitores e que *é elucidado* neste livro de Eugênio Gomes sob alguns aspectos inteiramente novos. O romance Dom Casmurro é a história de uma frustração conjugal contada pelo marido, mas *de maneira tão ambígua* que tem colocado os seus leitores e também os críticos em campos absolutamente opostos (1967, contracapa) [grifo nosso].

Abrindo novas perspectivas para a análise literária, como a posição do leitor diante do texto, Eugênio Gomes conclui que o interesse extraordinário despertado pelo romance está ligado a um problema de veridicção, ou verossimilhança: “É certo que o filho era de Escobar, e não de Bentinho? Este é quem o crê, embora apoiado em indícios vagos, sem o vigor de uma convicção absoluta” (Gomes, 1967, p. 162).

3. A ruptura do contrato fiduciário nos “olhos de viúva”

Na primeira parte deste estudo, foi levantada a hipótese de que duas figuras-chave – “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” e “olhos de ressaca” – são responsáveis pelo tema global do discurso – a ruptura do contrato fiduciário no relacionamento amoroso entre os atores Bento e Capitu. As duas figuras são construídas, sutilmente, com base na palavra “olhos”, uma palavra marcante no texto, permeando muitos de seus percursos figurativos, pela sua importância nas relações de veridicção e fé entre os atores do enunciado, a exemplo do que acontece nas relações humanas em nossas práticas diárias, quando dizemos que “a verdade está na relação olho no olho”. Para recuperar esses percursos figurativos e chegar ao desfecho da trama, é necessária a paciência de um pescador, atirando no rio-texto as iscas da percepção, em busca dos sentidos que jazem, do fundo às camadas mais superficiais, no discurso cuja articulação pretendemos desvendar.

Primeiramente é preciso destacar que há dois capítulos intitulados “Olhos de ressaca” (Cap. XXXII, p. 75 e Cap. CXXIII, p. 207), e do último foi extraída a epígrafe usada na abertura desta análise. No texto machadiano os títulos dos capítulos também são figuras discursivas intrigantes, que suscitam a curiosidade e a adesão do leitor, como veremos a seguir. Podemos fazer uma divisão em três partes do percurso narrativo-discursivo total da obra. A primeira – do capítulo inicial ao XLVIII – após as já mencionadas considerações metalinguísticas sobre as razões que levaram Dom Casmurro a rememorar sua vida, figurativiza a preparação do cenário e dos atores que participarão da “ópera” a que os leitores vão assistir: “foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir

das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia” (Cap. VIII, p. 35). O capítulo seguinte se chama exatamente “A ópera” (Cap. IX, p. 36).

É no primeiro ato dessa ópera discursiva que surge a figura-chave “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, numa observação do agregado José Dias, uma espécie de conselheiro do adolescente Bentinho: “Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada” (Cap. XXV, p. 63). Podemos sentir que o narrador está preparando o terreno para o que virá depois, usando os recursos literários do retardamento da revelação dos fatos, de modo que o leitor se sinta passionalmente envolvido, aprisionado pelas garras do suspense, e dando asas à sua adesão emocional ao texto, que vai assumindo assim seus ares de veridictoriedade. Na configuração do tema da suspeita, “diabo” e “dissimulada” são as figuras que reforçam de modo mais eficiente a isotopia da possibilidade de uma futura traição.

É ainda nessa parte da narrativa que encontramos, pela primeira vez, a figura-chave “olhos de ressaca”, no título do capítulo XXXII e nas reflexões do narrador. Relacionada à primeira figura e unindo-se indissoluvelmente a ela, temos, num achado linguístico especial e inovador, a formação do *gancho*, que hoje chamamos de *conector de isotopias*, responsável pelo suspense que, desde as nossas primeiras narrativas orais, vem garantindo a atenção do ouvinte de antes e do leitor de hoje.

– Deixe-me ver os olhos, Capitu.

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. [...] Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Trazia não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca (Cap. XXXII, p. 76-77).

Podemos dizer que a primeira parte da narrativa se encerra no capítulo XLVIII, “Juramento do poço”, depois de prontos os percursos figurativos que construíram a personalidade dos adolescentes Bentinho e Capitu, esta intrigada e assustada diante da possibilidade de perder o companheiro, que deveria entrar para o seminário a fim de cumprir a promessa feita

pela mãe por ocasião de seu nascimento. Para a realização desse “desejo sagrado” de Dona Glória, entram na cena discursiva as figuras da “glória divina”, num percurso temático em que se cruzam o amor físico dos adolescentes e o amor espiritual que deveria substituí-lo, segundo as palavras maternas, num exercício de manipulação do sujeito Bentinho: “Nosso Senhor me acudiu, salvando a tua existência, não lhe hei de mentir nem faltar... [...] Ser padre é bom e santo...” (Cap. XLI, p. 94). Logo depois as palavras do narrador rebatem o argumento: “Os olhos de ressaca não se mexiam e pareciam crescer” (Cap. XLIII, p. 97).

É exatamente no capítulo “Juramento do poço” que temos as figuras do amor físico vencendo a disputa entre o céu e a terra, entre a solidão da vida religiosa e a vida a dois, num casamento feliz:

– Não há de ser assim, continuei. Dizem que não estamos em idade de casar, que somos crianças... [...] Você jura uma cousa? Jura que só há de casar comigo?

Capitu não hesitou em jurar, e até lhe vi as faces vermelhas de prazer. [...]

– Mas eu também juro! Juro, Capitu, juro por Deus Nosso Senhor que só me casarei com você. [...] *Éramos religiosos, tínhamos o céu por testemunha*. Eu já nem temia o seminário (Cap. XLVIII, p. 103-104) [grifo nosso].

A figura reiterada na sequência isotópica “juramento / jura / juro”, ligada a “poço”, que lembra “profundidade”, põe em evidência o contrato fiduciário religiosamente estabelecido entre destinador manipulador e sujeito manipulado, posições actanciais ambigualmente recobertas pelos atores Bentinho e Capitu. Essa manipulação ambígua tinha sido preparada no capítulo anterior em figuras sutis:

Se, como penso, Capitu não disse a verdade, força é reconhecer que não podia dizê-la, e a mentira é dessas criadas que se dão pressa em responder às visitas que “a senhora saiu”, quando a senhora não quer falar a ninguém. Há nessa *cumplicidade* um gosto particular, o *pecado em comum* iguala por instantes a condição das pessoas [...]. A verdade não saiu, ficou em casa, no *coração de Capitu* (Cap. XLVII, p. 102-103) [grifo nosso].

Assim iniciada, sob a égide da intersecção entre a dúvida e a certeza do juramento, sutilmente entrelaçadas pelo ponto de vista do narrador, a segunda parte vai concretizar as figuras que recobrirão o tema da suspeita, na trama a se desenvolver entre os atores Bento, Capitu e Escobar, o amigo do seminário. Entre esses percursos figurativos, encontramos os que semeiam dúvidas em diferentes situações, como nas dissimulações de Capitu: “Os olhos de Capitu, quando

recebeu o mimo [...] não eram oblíquos, nem de resaca, eram direitos, claros, lúcidos” (Cap. L, p. 106). E até mesmo na metalinguagem do próprio narrador: “Vou esgarçando isto com reticências, para dar uma ideia das minhas ideias, que eram assim difusas e confusas” (Cap. LVIII, p. 118) – “Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos” (Cap. LIX, p. 119) – “Não é claro isto, mas nem tudo é claro na vida ou nos livros” (Cap. LXXVII, p. 145).

Vai aparecendo também, aos poucos, a figuratividade do ciúme, estado patêmico responsável pela intriga a permear, daí em diante, os programas secundários que vão dar sustentação ao tema global do discurso, como vemos no capítulo sutilmente nomeado “Uma ponta de Iago”, ao qual já nos referimos, para falar da trama shakespeariana:

Outra ideia, não – um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor das minhas entranhas. Tal foi o que me mordeu, ao repetir comigo as palavras de José Dias “Algum peralta da vizinhança”. Em verdade nunca pensara em tal desastre. [...] E a alegria de Capitu confirmava a suspeita; se ela vivia alegre é que já namorava a outro, acompanhá-lo-ia com os olhos na rua... (Cap. LXII, p. 125).

O vocativo “leitor das minhas entranhas” reitera a situação de cumplicidade entre enunciador e enunciatário, característica da “camuflagem subjetivante” (Greimas, 1983, p. 110), a que já nos referimos nesta análise. O ciúme, relacionado aqui aos “olhos de Capitu postos na rua”, vai reaparecer depois em reflexões do narrador: “o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho [...] que as peças começassem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme...” (Cap. LXXII, p. 139-140). Ou na própria cena discursiva: “A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue...” (Cap. LXXV, p. 144).

A segunda parte do romance termina no capítulo CI, cujo título é “No céu”, figurativizando o cruzamento entre as isotopias da vida sagrada e da vida terrena, o casamento religioso e a lua de mel. Advogado formado em São Paulo, Bento Santiago não precisava preocupar-se com a subsistência do casal, já que era o único herdeiro de uma família abastada. Um destino semelhante teve o amigo Escobar, que também abandonara o seminário, mas para dedicar-se à contabilidade, sem nenhuma ajuda familiar, portanto, uma situação de vida bem diferente. Partira de Escobar, ainda no seminário, mas já um pragmático, a ideia salvadora que faria Bentinho livrar-se definitivamente da promessa

da mãe: “Sua mãe fez a promessa a Deus de lhe dar um sacerdote, não é? Pois bem, dê-lhe um sacerdote, que não seja você. Ela pode muito bem tomar a si algum mocinho órfão...” (Cap. XCVI, p. 171).

Escobar se casara com uma amiga de Capitu e os dois casais se tornaram inseparáveis, de visitas e conversas constantes. Na terceira parte, que vai do capítulo CII ao CXLVIII, encerrando a trama narrativo-discursiva, chegaremos ao momento da prova decisiva, que no esquema narrativo canônico provocará a sanção sofrida pelo sujeito, positiva ou negativa. Bento e Capitu, co-sujeitos do programa narrativo principal, pareciam ter recebido a bênção dos “céus” – destinador principal – com a chegada de um filho, que recebera o nome de Ezequiel, em homenagem ao amigo do seminário, Ezequiel de Sousa Escobar, já que a filha deste fora dado o nome de Capitu. Um dia os dois pais, amigos sinceros, sonharam fazer o casamento de seus filhos, Ezequiel e Capitudinha.

Mas o *destino* – para o vulgo, um destinador abstrato de qualquer programa narrativo – tramava contra o final feliz da sanção positiva. E os ciúmes de Bento, em diferentes percursos figurativos e passionais, surgem para concretizar o tema da suspeita demoníaca, como vemos no capítulo “Os braços”:

Eram belos, e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade... [...]. Eram os mais belos da noite, a ponto que me encheram de desvanecimento. Conversava mal com as outras pessoas, só para vê-los, por mais que eles se entrelaçassem aos das casacas alheias. Já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se fartavam de olhar para eles, de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por eles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido. Ao terceiro não fui, e aqui tive o apoio de Escobar, a quem confiei candidamente os meus tédios; concordou logo comigo (Cap. CV, p. 182).

Há muitos outros exemplos de figuras discursivas mostrando que a certeza e a dúvida se alternavam no percurso passional do ator Bento Santiago, como no capítulo CVII, “Ciúmes do mar”, seguido de outros que concretizam a felicidade do amor paterno, o embevecimento com os modos do menino, que gostava de imitar os outros, segundo dizia o pai: “– Imitar os gestos, os modos, as atitudes; imita prima Justina, imita José Dias; já lhe achei até um jeito dos pés de Escobar e dos olhos...” (Cap. CXII, p. 193). A ambiguidade do discurso, reforçada pela figura “olhos”, continua fazendo o relato caminhar para um final imprevisto e vai deixando o leitor em dúvida, assim como se mostra o próprio narrador, no capítulo “Dúvidas sobre dúvidas”: “Palavra puxa palavra, falei de outras dúvidas. Eu era

então um poço delas; coaxavam dentro de mim como verdadeiras rãs, a ponto de me tirarem o sono algumas vezes” (Cap. CXV, p. 197). Eis aí outra vez a figura “poço”, mas num sentido disfórico, bem diferente da euforia presente no capítulo “Juramento do poço”.

A figura do “abismo”, na relação entre enunciador e enunciatário, é inserida pelo próprio narrador, numa embreagem, que mostra a enunciação enunciada: “A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo” (Cap. CXIX, p. 204). Mas é tarde para mudar de rumo, a dúvida já se instalou definitivamente, o narrador está apenas retardando os capítulos do desenlace, que virão a seguir, com nomes transparentes: “A catástrofe”, “O enterro” e “Olhos de ressaca”. O leitor que toma o texto pela primeira vez, com certeza vai ler os três títulos de uma vez e não será difícil adivinhar o que está para acontecer, assim como sugere o narrador: “Em caminho, fui adivinhando a verdade” (Cap. CXXI, p. 205). Mas será preciso acompanhar o discurso em sua linearidade, palavra por palavra, para sentir cada passo da tragédia. Somente no capítulo “Olhos de ressaca”, figura repetida para reforçar o sentido da “traição”, teremos finalmente a ruptura do contrato fiduciário, na relação amorosa entre Bento e Capitu, razão pela qual convém repetir, numa citação mais englobante, o trecho da epígrafe:

Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...

As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã (Cap. CXXIII, p. 207).

Ambiguidades finais

Nesta análise um tanto reticente, por influência das próprias reticências do narrador, vamos voltar a algumas dúvidas colocadas na primeira parte do trabalho, ligando-as às últimas ambiguidades do narrador, este disposto agora a acelerar o relato para não se deter nos detalhes dos fatos mais dolorosos, necessidade

já sentida no meio do livro: “chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo” (Cap. XCVII, p. 172-173).

Lembremos que o objetivo deste trabalho era analisar no romance *Dom Casmurro* a intersecção entre veridicção, fideducia, ponto de vista, retórica e figuratividade das paixões. Fontanille (1999, p. 92) nos ajudou a ver a dimensão retórica como o poder do discurso literário de “transformar”, “deformar” e “inovar” o sistema linguístico no ato enunciativo, o que já pudemos confirmar nos vários percursos figurativos do texto machadiano trazidos à tona pela análise. Bertrand (2003, p. 154) nos fez ver a importância das figuratizações na construção dos percursos passionais.

Analizamos, com base nos estudos de Greimas (1983), a veridicção e a fideducia nas relações entre enunciador e enunciatário do discurso, visto como um instrumento de comunicação organizado num todo de significação. Essas relações estão figurativizadas, de modo especial, nas reflexões e inserções metalinguísticas do narrador Dom Casmurro, interagindo com o narratário no próprio texto, preocupado em conquistar sua adesão passional, pela manipulação do contrato fiduciário. Esse ato enunciativo vai mostrar sua fragilidade e suas hesitações na execução da tarefa que se propôs a cumprir, num percurso passional contrário ao do sujeito Bento Santiago, que se mostrava forte e decidido ao se casar com Capitu. Em seguida, para falar das relações fiduciárias entre os atores discursivos, levantamos algumas hipóteses, que deveriam depois ser confirmadas: qual(is) seria(m) o(s) destinador(es) do programa principal e dos programas secundários e que importância teriam os papéis femininos num discurso considerado machista.

A preocupação principal era o papel actancial de Capitu: destinador, sujeito, objeto, antissujeito, antides destinador, ou apenas um *não-sujeito*. A hipótese levantada foi que, como autodes destinador e sujeito do fazer cognitivo “escrever suas memórias”, Dom Casmurro manipulou com desenvoltura as duas figuras femininas, esposa e mãe, no desenvolvimento do seu discurso, reduzindo aos poucos o espaço importante que ocupavam nos programas narrativos de sua infância e adolescência. Ao dividir a sequência narrativo-discursiva em três partes, pudemos perceber que na primeira parte os diálogos entre Bentinho, Capitu e Dona Glória eram constantes e importantes para o enunciatário. Na segunda parte, que começa com o desenrolar da vida conjugal, esses diálogos foram ficando mais raros, principalmente em relação ao “ciúme”, não surgindo assim, nos diferentes percursos figurativos, nenhuma possibilidade de vozes discordantes quanto aos conflitos do ator Bento Santiago, que passou até

mesmo a evitar as visitas à casa da mãe, para que suas ansiedades ficassem encobertas.

Finalmente, na terceira e última parte, após a figuratividade do percurso temático da suspeita de adultério, em evidência no último trecho citado, com destaque para a figura “olhos de viúva”, o ator narrador foge do contato com a esposa, quase não fica mais em casa, as dúvidas vão se transformando em prováveis certezas, exacerbadas pela peça *Otelo*, a que ele assiste só e amargurado: “O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público” (Cap. CXXV, p. 219). Os “aplausos” soavam como o apoio que ele gostaria de receber em seu sofrimento, uma dor profunda que não teve a coragem de partilhar com ninguém. Orgulho ou covardia? Talvez as duas paixões, com predominância da primeira, já que no percurso passional do ator Bento Santiago não havia espaço para a admissão de qualquer tipo de fragilidade: o homem de poder e prestígio não podia deixar que os outros, próximos ou distantes, percebessem suas derrotas.

Por essa razão os “aplausos” não vieram e ele também não pôde ver as “súplicas” nem “as palavras amorosas e puras” de Capitu, talvez esperadas no diálogo final. Bento preparou, sem muita convicção, sua própria morte e adiou-a até que surgissem diante dele o filho e a mulher. Abraçou e beijou o menino, dizendo: “Não, não, eu não sou seu pai!” Nesse momento, surgiu a figura de Capitu:

– Só se pode explicar tal injúria pela convicção sincera; entretanto, você que era tão cioso dos menores gestos, nunca revelou a menor sombra de desconfiança. [...] Que é que lhe deu agora tal convicção? Ande, Bentinho, fale, fale! [...]

Não disse tudo; mal pude aludir aos amores de Escobar sem proferir-lhe o nome. *Capitu não pôde deixar de rir*, de um riso que eu sinto não poder transcrever aqui; depois, em um tom juntamente irônico e melancólico:

– Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes! (Cap. CXXXVIII, p. 223-224) [grifo nosso].

A partir desse ponto do discurso, em que está figurativizado o desprezo da companheira – “tom juntamente irônico e melancólico” – o narrador só tem uma preocupação: tornar seu relato cada vez mais convincente aos olhos do leitor, para justificar a decisão tomada. Ainda sem coragem de mostrar aos parentes e amigos o seu martírio, o ator discursivo anuncia que vai fazer uma viagem à Europa, com a mulher e o filho, e abandoná-los na Suíça, com uma governanta. Para enganar a

opinião alheia, fez outras viagens à Europa, mas nunca mais os procurou, apenas dava notícias falsas a quem lhe perguntasse pela esposa e pelo filho. As vozes de Capitu e Dona Glória foram definitivamente apagadas no discurso. Sabemos, apenas pelas falas do narrador, que Capitu lhe escrevia cartas “submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas; pedia-me que a fosse ver” (Cap. CXVI, p. 226).

Nessas figuras estão concretizados os temas da submissão e da insignificância da mulher-esposa num mundo machista, situação que nenhum leitor poderia supor se comesse a leitura pelo terceiro capítulo, em que a adolescente Capitu era apresentada como uma ameaça ao pobre Bentinho, uma “desmiolada”, ou por algum outro capítulo mais adiante, onde lemos: “Capitu, a princípio, não disse nada. Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta, toda parada. Então eu, para dar força às afirmações, comecei a jurar que não seria padre” (Cap. XVIII, p. 52) [grifo nosso]. No início um actante sujeito, ou cossujeito, acumulando muitas vezes a função de destinador, essa menina de 14 anos já sabia o que queria, manipulando de modo eficiente outros sujeitos a sua volta, principalmente aquele que escolhera como companheiro de vida.

No final de seu percurso narrativo, ela deixa de ser um sujeito e, sem vontade própria, torna-se um objeto, submete-se ao marido manipulador e passa a ser um *não-sujeito*, aquele que apenas cumpre seu papel de peão do xadrez, a figura mais desvalorizada no jogo, confirmando-se assim a hipótese levantada na segunda parte do trabalho. Podemos dizer que o mesmo aconteceu com Dona Glória: da mulher ativa e decidida restou apenas uma criatura sem ação, que não diz mais nada. No relato do velho Dom Casmurro, um sujeito passional modalizado pelo desejo de contar tudo e expor suas próprias fraquezas, a morte de ambas aparece apenas em alusões irônicas, figurativizando de modo cruel o fim das duas mulheres fortes que determinaram sua própria vida. Para Dona Glória, apenas o problema do epitáfio: “Uma santa”, numa “sepultura sem nome” (Cap. CXLII, p. 227). Para Capitu, uma crueldade mais fina e mais sutil, no reencontro com o filho:

A mãe – creio que ainda não disse que estava morta e enterrada. Estava; lá repousa na velha Suíça. Acabei de vestir-me às pressas. Quando saí do quarto, tomei ares de pai, um pai entre manso e crespo, metade dom Casmurro. [...] Conheceu-me pelos retratos e correu para mim. Não me mexi; *era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário de São José...* [...]. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai. Vestia

luto pela morte da mãe; eu também estava de preto (Cap. CXLV, p. 230) [grifo nosso].

O enunciatório leitor vai chegando ao fim do texto, com a mesma sensação de impotência do narrador que, diante das dúvidas e incertezas finais, constroi seu discurso numa dolorosa tentativa de mostrar-se ainda senhor de seu destino: “Eu, posto que a ideia da paternidade do outro me estivesse já familiar, não gostava da ressurreição. Às vezes, fechava os olhos para não ver gestos nem nada, mas o diabrete falava e ria, e o defunto falava e ria por ele” (Cap. CXLV, p. 231). Mas o discurso do narrador, por mais que se pretenda envolvente e persuasivo, não convence nem mesmo o próprio sujeito que o enuncia, surgindo assim as contradições e ambiguidades: “Ezequiel cria em mim, como na mãe. Se fosse vivo José Dias, acharia nele a minha própria pessoa” (Cap. CXLV, p. 231). O narrador, ainda por ciúme e desespero, paixões que agora o dominavam de modo inelutável, chega às raias de uma crueldade mórbida, quando o filho diz que quer fazer uma viagem de estudos à Grécia, ao Egito e à Palestina:

Prometi-lhe recursos, e dei-lhe logo os primeiros dinheiros precisos. Comigo disse que uma das consequências dos amores furtivos do pai era pagar eu as arqueologias do filho; antes *lhe pegasse a lepra...* Quando esta ideia me atravessou o cérebro, senti-me tão *cruel e perverso* que peguei no rapaz, e quis apertá-lo ao coração, mas recuei; encarei-o depois, como se faz a um filho de verdade; os *olhos* que ele me deitou foram ternos e agradecidos (Cap. CXLV, p. 232) [grifo nosso].

A figura discursiva “olhos” continua marcando os momentos mais decisivos do relato de Dom Casmurro, como se fossem os olhos de sua própria alma, “cruel e perversa”, a perscrutar seus estados mais íntimos, em busca de explicações para uma vida cheia de ambiguidades, dúvidas e incertezas, que não se explicam, apenas se alternam no percurso passiona

Já sabes que minha alma, por mais lacerada que tenha sido, não ficou aí para um canto como uma flor lívida e solitária. Não *lhe dei* essa cor ou descor. Vivi o melhor que pude sem me faltarem amigas que me consolassem da primeira. Caprichos de pouca dura, é verdade” (Cap. CXLVII, p. 233).

Mas os “amores pagos” não o consolavam, a alma atormentada pelas dúvidas não se aquietava: “Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez

esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada” (Cap. CXLVIII, p. 233). O último capítulo está se encerrando, mas surge uma ironia ainda mais dolorosa, vinda das profundezas do Eclesiástico (cap. 9, v. 1): “Não tenha ciúmes de sua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti” (Cap. CXLVIII, p. 234).

O desespero derradeiro, na busca apaixonada do discurso que convencesse definitivamente o “caro leitor” e a “cara leitora”, conquistando sua adesão, aparece na última metáfora ambígua: “e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (Cap. CXLVIII, p. 234). Diante da frustrada e desastrosa tentativa de construção de um *contrato fiduciário* tanto entre os actantes do ato enunciativo, como entre os atores do enunciado, o sujeito da enunciação passiona

Referências

- Assis, Machado de
1960a. *Dom Casmurro*. São Paulo: Cultrix. [Coleção Obras Escolhidas]
- Assis, Machado de
1960b. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Cultrix. [Coleção Obras Escolhidas]
- Bertrand, Denis
2003. *Caminhos de semiótica literária*. São Paulo: Edusc.
- Caldwell, Helen
2002. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis - um estudo de Dom Casmurro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Fontanille, Jacques
1999. *Sémiotique et littérature*. Paris: PUF.
- Gomes, Eugênio
1967. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Greimas, Algirdas Julien
1983. *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.

Greimas, Algirdas Julien
1987. *De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac.

Jakobson, Roman
1971. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.

Mendes, Mariza Bianconcini Teixeira
2009. *No princípio era o poder - uma análise semiótica das paixões no discurso do Antigo Testamento*. São Paulo: Annablume/Fapesp.

Dados para indexação em língua estrangeira

Mendes, Mariza Bianconcini Teixeira

Capitu Between Two Enigmas: Veridiction and Fiduciary Contract

Estudos Semióticos, vol. 7, n. 1 (2011), p. 56-67

ISSN 1980-4016

Abstract: This work intends to present a new approach to Dom Casmurro, the most enigmatic novel by Machado de Assis, in order to study the features of veridiction and the fiduciary contract in the epistemic relation involving the enunciator and enunciatee of discourse, and the discourse actors, Bentinho/Bento and Capitu/Capitolina. These relations are intermediated in this literary discourse by the subjective point of view of the narrator Dom Casmurro, who is willing to remember, in a new context of time and space, the actions and reactions of his emotional life. His aim was to unveil and understand the chief mysteries involving his terrible passionate impulses. This enunciation procedure makes the novel a special object for a semiotic analysis of the fiduciary contract. Greimas, creator of French semiotics (1983, 1987), Fontanille (1999) and Bertrand (2003) form the theoretical basis of this analysis, which searches for the intersection between veridiction, fiduciary contract, point of view, rhetoric and figurativity of passions in literary discourse. Two literary figures - "dissimulated and oblique gypsy eyes" and "rip tide eyes" ("olhos de ressaca") - were chosen as isotopic connectors, responsible for the semantic chain and the rhetoric dimension of discourse. The hypothesis to be confirmed is that those figures give support to the meanings of the fiduciary relations analysed in the literary discourse.

Keywords: Dom Casmurro, veridiction, fiduciary contract, figurativity, rhetoric dimension of the literary discourse

Como citar este artigo

Mendes, Mariza Bianconcini Teixeira. Capitu entre dois enigmas: veridicção e fidúcia. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: { <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es> }. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 7, Número 1, São Paulo, junho de 2011, p. 56-67. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 10/11/2010

Data de sua aprovação: 12/04/2011
